

LE THÉÂTRE DE LA GAÎTÉ DE 1808 A 1835

PAR

PAULINE KLOTZ

licenciée ès lettres

INTRODUCTION

Le théâtre de la Gaîté fut le premier à s'installer sur le boulevard du Temple au XVIII^e siècle. Au début du XIX^e siècle, et notamment sous l'Empire et la Restauration, ce fut l'un des théâtres populaires les plus fréquentés de Paris. Le destin du théâtre est cependant loin de suivre une ligne ascendante. Il est nécessaire de connaître l'histoire de ses débuts, portés par la personnalité du fondateur, Jean-Baptiste Nicolet, puis des déboires subis pendant la période révolutionnaire, pour comprendre les orientations prises pendant la période qui est ici plus précisément étudiée.

SOURCES

La présente étude recourt essentiellement au fonds d'archives du théâtre de la Gaîté, conservé à la Bibliothèque municipale de Nancy (manuscrits 1100-1131 [580]), qui porte sur les années 1808 à 1835. Outre quelques correspondances très diverses et fragmentaires, celui-ci comprend des séries complètes et précises de documents comptables, de tableaux de la troupe, de contrats d'engagement de pensionnaires, notamment à partir de 1826, année où le théâtre fut mis en société par actions. Trois volumes de chronologie des représentations ont permis d'établir un tableau exhaustif du répertoire et des succès obtenus. A cette source fondamentale, il faut ajouter les renseignements fournis par le dépouillement des journaux et des almanachs spécialisés, principalement *La Pandore* (1821-1829) et la *Gazette des Théâtres* (1829-1835).

A la Bibliothèque de l'Arsenal, un petit fonds de correspondances et d'actes notariés provenant des archives de la famille Nicolet a donné de précieux éléments sur la fortune de celle-ci et sur le mobilier théâtral (notamment l'inven-

taire après décès de M^{me} Bourguignon). Le fonds est complété par de nombreux actes retrouvés au Minutier central des notaires parisiens (essentiellement étu- des XX et XXXV).

A la Bibliothèque nationale, ont été consultés des papiers divers concer- nant la famille Nicolet et son théâtre, et particulièrement le registre de délibé- rations du comité de lecture de 1808 à 1816 (manuscrits 3045-3050).

La censure exercée sur le répertoire de la Gaîté a pu être étudiée grâce au fonds de procès-verbaux de censeurs conservés aux Archives nationales (F²¹ 976). Dans le même dépôt, les rapports de la police parisienne (F⁷ 3828-3899) ont fourni d'utiles compléments aux anecdotes consignées dans les journaux. Enfin, quelques renseignements ont été glanés dans les séries F²¹ et F¹⁷.

Le Musée historique lorrain, les Archives de l'Assistance publique, les Archi- ves de la Seine, la Bibliothèque de l'Arsenal (outre le fonds Nicolet) et la Biblio- thèque de l'Opéra, ont livré également quelques témoignages intéressant l'his- toire du théâtre de la Gaîté.

PREMIÈRE PARTIE

ORIGINES ET CONTEXTE PARISIEN

CHAPITRE PREMIER

LES SPECTACLES DE PARIS AU XVIII^e SIÈCLE

Pour comprendre la naissance du théâtre de la Gaîté, il faut avant tout repla- cer celle-ci dans le cadre de son époque, rappeler quelles étaient au XVIII^e siè- cle à Paris les règles du jeu théâtral, et de quelle façon elles évoluèrent jusqu'en 1808.

Le début du XVIII^e siècle est marqué par la lutte que menèrent les théâtres forains contre le monopole de la Comédie-Française et de l'Opéra. Bateleurs à l'origine, les forains s'étaient emparés du répertoire des Comédiens Italiens chassés par Louis XIV en 1697 et faisaient aux théâtres privilégiés une concu- rence sérieuse. Tournant avec toujours plus d'ingéniosité les interdictions suscités par les Comédiens Français, ils finirent par obtenir droit de cité en fusionnant en 1762 avec la nouvelle troupe italienne sous le nom d'Opéra Comique.

Cependant, la création de ce nouveau théâtre n'a pas satisfait tous les entre- preneurs forains, car seuls quelques-uns d'entre eux participent à la fusion. Ce succès au contraire conduit beaucoup d'entre eux à donner de vraies pièces de théâtre et à jouer toute l'année : dans l'intervalle des foires, ils s'installent au boulevard et recommencent en quelque sorte la lutte menée par leurs pré- décesseurs forains, revendiquant une place légale de théâtres populaires. Ils l'obtiennent finalement en 1784, date à laquelle l'Opéra les prend sous sa pro- tection contre redevance.

La Révolution modifie peu cette structure. Certes la liberté instaurée en 1791 entraîne une prolifération de nouveaux établissements et un nombre non moins considérable de faillites. Mais le répertoire des théâtres du boulevard ne se fait vraiment révolutionnaire que sous la contrainte de la Terreur, et reste essentiellement populaire.

A l'avènement de Bonaparte, l'image que les élites se forment du monde théâtral n'a pas changé depuis l'Ancien Régime : aux théâtres du boulevard, lieux de plaisirs faciles destinés au peuple, s'opposent les grands théâtres, temples du véritable art dramatique. Napoléon Bonaparte partage absolument ces conceptions, et le décret de 1807, tout en réduisant de façon draconienne le nombre des théâtres à Paris, reproduit clairement la distinction entre grands et petits théâtres.

CHAPITRE II

NAISSANCE D'UN THÉÂTRE : LA GAÎTÉ AU XVIII^e SIÈCLE

Jean-Baptiste Nicolet, fils d'un entrepreneur forain, reprend le « jeu » de son père, et il est le premier parmi les forains à établir définitivement une salle au boulevard en 1759. Cette avance sur ses concurrents est une des causes de sa fortune et de celle de son théâtre. Le répertoire est alors largement fonction des libertés laissées par le pouvoir en place. Ayant débuté avec des marionnettes et des danseurs de corde, Nicolet n'hésite pas par la suite à donner de petites comédies, et surtout de magnifiques pantomimes « à machines » qui concurrencent les mises en scène de l'Opéra. Son public est surtout populaire, mais une certaine frange de la haute société n'hésite pas non plus à venir s'encanailler au théâtre des Grands Danseurs du Roi, nom qu'il est autorisé à porter à partir de 1772. Vingt ans plus tard, en 1792, Nicolet rebaptise prudemment son théâtre théâtre de la Gaîté, sans changer pour autant grand chose au répertoire. La Révolution ne modifie pas non plus notablement le comportement des comédiens et des auteurs du boulevard, qui ne prennent en général pas d'engagement politique, et continuent à cultiver un mode de vie assez libre, répondant à l'image dévergondée que se fait d'eux le reste de la société.

Nicolet se retire en 1795, un peu plus d'un an avant sa mort, et loue sa salle à un de ses anciens pensionnaires, Louis-François Ribié, génial homme de théâtre mais piètre gestionnaire. Acculé à la faillite en 1799, il laisse à la veuve du fondateur un théâtre dévalué, qui connaît, entre les mains de divers directeurs malchanceux, des heures noires. En 1804 enfin, le retour de Ribié dans la troupe où, ayant laissé de mauvais souvenirs à M^{me} Nicolet, il n'exerce qu'officieusement les fonctions de régisseur, remet le théâtre à flots. Parallèlement, la situation politique se stabilise, et la propriétaire choisit ce moment, profitant de l'expiration du bail passé en 1800, pour confier son théâtre à un nouvel exploitant en qui elle a toute confiance, son propre gendre.

CHAPITRE III

LE CONTEXTE PARISIEN DE 1808 A 1835

De 1808 à 1835, sortis du marasme de l'époque révolutionnaire, les théâtres connaissent une phase de prospérité, et sont fréquentés par toutes les classes de la société. Le décret impérial de 1807, limitant à neuf le nombre des théâtres parisiens, ne put empêcher la création de nouveaux établissements après 1814.

Face à ce dynamisme, les différents régimes qui se succèdent à la tête de l'État s'efforcent de garder un contrôle étroit sur un mode d'expression qu'ils jugent particulièrement pernicieux, car il permet de toucher toutes les classes de la société.

Or cette société bouge. Le Paris du début du XIX^e siècle, très différent de celui du XVIII^e siècle, est à bien des égards inquiétant, avec ses miséreux au bord de la délinquance, ses masses de population anonymes. Parallèlement prend naissance le mouvement romantique, qui, loin d'être une simple école littéraire, exprime le sentiment d'insatisfaction de toute une jeunesse privée d'idéaux et dans sa révolte contre la société, réhabilite les personnages extraordinaires et hors la loi. Le théâtre de la Gaîté est naturellement appelé à subir le contre-coup de tous ces changements.

DEUXIÈME PARTIELE THÉÂTRE DE LA GAÎTÉ
CÔTÉ SALLE

CHAPITRE PREMIER

LE PUBLIC

De par sa tradition, sa situation dans Paris et les prix pratiqués, le théâtre de la Gaîté est un théâtre populaire. L'architecture de la salle préserve cependant une certaine hiérarchie, et le public des premières loges est plus proche de la bourgeoisie que du peuple à proprement parler.

Il faut aussi faire la part des représentations exceptionnelles, et notamment des premières représentations qui drainent un public tout à fait spécifique, plus huppé et plus turbulent que de coutume.

La composition de ce public est peut-être difficile à cerner, mais il adopte en tout cas toujours un comportement assez mouvementé. Les conditions matérielles de la représentation ne favorisent pas la concentration des spectateurs, et la présence des claqueurs, payés pour applaudir aux beaux endroits, tout

en faussant les appréciations, jette des éléments de trouble dans la salle. Le rapport du public au spectacle n'est finalement pas du tout le même que dans les théâtres actuels. A la Gaîté, la salle participe pleinement, n'hésitant pas à interrompre pour manifester son opinion. La fête est tout autant dans la salle que sur la scène.

CHAPITRE II

LE RÉPERTOIRE

Le répertoire est-il fonction des exigences du public, ou au contraire les façonne-t-il ? Sa composition dépend en tout cas des orientations prises délibérément par les dirigeants successifs du théâtre, dont le premier souci semblait être d'alimenter les caisses du théâtre, et donc d'attirer le public à tout prix. Cependant, même si aucune décision hardie n'est prise, et si l'on s'en tient au genre mélodramatique dont les ressorts faciles agissent à merveille sur les spectateurs, on ne peut dénier aux directeurs un certain souci de préserver la moralité de leur public.

Leur action en ce sens ne fait qu'anticiper sur les décisions d'une censure préalable qui est exercée avec beaucoup de minutie et tend, en même temps qu'à ménager naturellement le pouvoir en place, à préserver l'Eglise, et plus généralement les mœurs, de toute attaque ou de toute satire un peu libre.

Le théâtre de la Gaîté abandonne peu à peu le genre traditionnel de la pantomime, tandis que les mélodrames classiques que les directeurs continuent obstinément à monter remportent de moins en moins de succès à partir de 1825, à cause de la montée de l'esthétique romantique à laquelle Pixérécourt, « père du mélodrame » et directeur du théâtre de 1825 à 1835, est violemment opposé. En revanche, les féeries et les vaudevilles, ces derniers comme composants obligés de toute représentation, restent les valeurs sûres du répertoire en 1808 comme en 1835.

CHAPITRE III

LA MISE EN SCÈNE

Déterminée à la fois par les exigences du public et celles du répertoire, la mise en scène cherche avant tout à créer les effets ménagés par le texte et impatientement attendus par les spectateurs. La Gaîté, déjà renommée au XVIII^e siècle pour le soin apporté à la présentation des pantomimes, ne faillit pas à sa réputation.

Tous les éléments de spectacle sont utilisés, machineries, décors, costumes, musique, ballets, pour susciter le rêve, un rêve non pas paisible, mais nourri de tempêtes et de contrastes violents. Les mises en scène jouent aussi sur l'exotisme, en s'attachant à respecter les vérités locale ou historique, pour créer un plus complet dépaysement.

Mettant ainsi l'accent sur le faste de ses productions, la Gaîté est sous la Restauration l'un des théâtres les plus avancés dans le domaine de la mise en scène, réussissant à adapter à sa scène et à ses moyens des procédés optiques

nouveaux inspirés de Daguerre. Le drame romantique emprunte largement au boulevard ce goût de l'effet, du détail vrai, du grand spectacle.

TROISIÈME PARTIE

LE THÉÂTRE DE LA GAÎTÉ CÔTÉ COULISSES

CHAPITRE PREMIER

LES DIRIGEANTS

Jusqu'en 1825, le théâtre est dirigé par des membres de la famille du fondateur, François-Charles Bourguignon, gendre de Nicolet, puis sa femme, Alexandrine Bourguignon, à partir de 1817. Ancien épicier (il abandonne son commerce en 1809), Bourguignon est un gestionnaire efficace et sait s'entourer d'auxiliaires compétents, sans pour autant renoncer à son pouvoir de décision. Sa femme dirige le théâtre avec la même fermeté, mais elle ne laisse aucun héritier capable de reprendre les rênes.

En 1825 sont alors portés à la tête de la Gaîté trois hommes qui en avaient à bien des égards façonné le destin depuis le début du siècle : Pixérécourt comme fournisseur de mélodrames à succès, Jean-Baptiste Dubois comme auteur de vaudevilles et comme régisseur, et Jean-Baptiste Marty comme acteur vedette. Loin d'être soudé et à plusieurs reprises bien près de se désagréger, le trio, après avoir mis le théâtre en société par actions, ne résiste pas à la pression du comédien Bernard-Léon, qui rachète une part du théâtre en 1833 : il a l'intention d'en reprendre lui-même l'exploitation en 1835, et en obtient non sans mal le droit au terme d'un procès contre Pixérécourt.

Aux côtés des administrateurs en titre, les régisseurs généraux et les seconds régisseurs ont bien souvent, selon le jeu des personnalités, tenu un rôle important dans la direction des affaires, ne se contentant pas de celui de conseiller technique pour la mise en scène des ouvrages. Outre les noms de Dubois et Marty, il faut encore citer ceux de Dupetit-Méré et Varez qui, le premier de 1821 à 1825, le second de 1827 à 1835, eurent une large part dans les décisions.

CHAPITRE II

LA TROUPE

Les conditions de travail des comédiens sont finalement peu éloignées de celles qu'ils subissaient au XVIII^e siècle. Ils ont peu de poids face à l'administration, notamment en ce qui concerne le choix des rôles, et celle-ci semble les

considérer toujours comme des adolescents, organisant le déroulement des répétitions et des représentations avec une minutie toute scolaire.

Ces comédiens sont-ils au moins solidaires ? Rien n'est moins sûr. Toujours composée d'un nombre d'acteurs à peu près constant (une cinquantaine), la troupe de la Gaîté s'articule autour d'un nombre réduit de fidèles, dont certains ont traversé toute la période, comme Marty et Dumesnis. Mais la plupart des comédiens n'effectuent qu'un court séjour au théâtre. A cette diversité dans les situations, correspond celle des salaires (de 300 à 6 000 francs par an), des origines et des niveaux de culture.

Malgré tout, on décèle au sein de la troupe un certain sentiment d'unité, engendré pour les uns par la conviction commune d'appartenir à un milieu bohème et marginal, pour les autres, par celle d'être réunis pour servir un art qui les passionne. La réprobation de la société à leur endroit ne peut que renforcer la cohésion de ce milieu, même si, tout doucement, les comédiens du boulevard commencent à revendiquer, et à obtenir parfois, le statut de citoyens respectables.

CHAPITRE III

LES AUTEURS

Deux cents auteurs environ ont écrit pour la Gaîté, mais une vingtaine d'entre eux seulement le faisaient régulièrement. Dubois et Pixérécourt sont les plus prolifiques, et ce dernier a exercé un quasi-monopole sur le répertoire du théâtre à partir de 1828. Selon les époques, la Gaîté donne la préférence à tel auteur, alors appelé à fournir deux ou trois pièces par an. De 1809 à 1813, les mélodrames de Cuvelier sont fréquents ; Boirie et Chandezon lui succèdent (1814-1816), puis Dupetit-Méré, de 1821 à 1825, et enfin Ducange à partir de 1831.

Un auteur qui travaille pour la Gaîté écrit aussi pour les autres théâtres du boulevard, mais ne sort pas de ce milieu particulier, où journalistes, hommes de théâtre et hommes de lettres se mêlent, se confondent parfois, se connaissent trop, car tous s'associent pour composer. Il n'est pas facile au néophyte de pénétrer dans un cercle fermé de littérateurs qui se renvoient les uns aux autres leurs critiques, leurs textes, leurs claqueurs.

Leur condition, au total, ne semble pas très enviable : une fois que l'œuvre a été reçue par un comité de lecture qui juge sans pitié, on ne se prive pas de la retoucher et même d'y apporter des modifications notables pour l'adapter à la scène. Dans ce type de théâtre où le spectacle prime le texte, les auteurs dramatiques ne jouent pas un rôle plus important que le régisseur, le décorateur ou l'acteur vedette. Leur rémunération, le plus souvent forfaitaire même après les conventions passées avec la commission des auteurs dramatiques en 1832, est à la hauteur de l'estime où on les tient, et, sauf exception, ne leur permet pas de vivre.

Au total, ils sont à peu près les seuls à se considérer comme des hommes de lettres, les puristes refusant à leurs productions le statut de littérature ; ils sont, en effet, plus que des écrivains, de plus ou moins bons techniciens du théâtre, pour lequel ils savent tisser une action rapide et ménager de saisissants effets.

CONCLUSION

De 1808 à 1835, le théâtre de la Gaîté s'inscrit bien dans une époque de Restauration : les mélodrames montés en abondance prônent la résurrection des valeurs sociales traditionnelles, tandis que la condition des acteurs et des auteurs reste proche de leur situation du XVIII^e siècle. Perdant pied peu à peu par suite de la désaffection du public à l'égard du mélodrame classique, la Gaîté jette là ses derniers feux de théâtre essentiellement populaire. A partir de 1835, des hommes nouveaux abandonnent l'esprit perpétué jusqu'alors par des personnalités qui avaient toutes connu la famille proche du fondateur, Jean-Baptiste Nicolet.

TABLEAUX

Généalogie des Nicolet. — Tableau de la fortune de J.-B. Nicolet à sa mort (décembre 1796). — Tableau des recettes du théâtre de la Gaîté (1808-1835). — Courbe du succès obtenu par les mélodrames (1808-1835). — Liste des pièces à succès (1808-1835).

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Contrat d'engagement de Lise Lamarre (2 octobre 1810). — Premier traité d'auteur de Pixérécourt avec le théâtre de la Gaîté (15 janvier 1811). — Règlement intérieur du théâtre (1828).

ANNEXES

Liste des pièces représentées au théâtre de la Gaîté de 1808 à 1835, avec index des auteurs, nombre de représentations obtenu par chaque ouvrage, et, dans la mesure du possible, localisation d'un exemplaire manuscrit. — Dictionnaire des artistes ayant fait partie de la troupe entre 1808 et 1835.

ILLUSTRATIONS

Acrobaties présentées au théâtre des Grands danseurs du Roi. — Plans comparés de trois salles de spectacle au XIX^e siècle : la Gaîté, l'Ambigu Comique, le Gymnase Dramatique. — Lithographies de décors du *Château de Loch Leven*, de *La peste de Marseille*, et du *Moulin des étangs*. — Affiches (1831 et 1834). — Portrait de Marty. — Vue du théâtre après l'incendie en 1835.
